

I N S T I T U T O D E E S P A Ñ A

TEORIA DE LOS ESTILOS

PROLUSION LEIDA

POR EL

EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS

EN LA CEREMONIA DE SU RECEPCION

EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DIA 29 DE NOVIEMBRE DE 1938

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. JOSE JOAQUIN HERRERO

ACADEMICO NUMERARIO



M A D R I D

GRAFICA LITERARIA.-F. G. VICENTE

PLAZA DEL BIOMBO, 4

1941

I N S T I T U T O D E E S P A Ñ A

TEORIA DE LOS ESTILOS

PROLUSION LEIDA

POR EL

EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS

EN LA CEREMONIA DE SU RECEPCION

EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DIA 29 DE NOVIEMBRE DE 1938

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. JOSE JOAQUIN HERRERO

ACADEMICO NUMERARIO



M A D R I D

GRAFICA LITERARIA.-F. G. VICENTE

PLAZA DEL BIOMBO, 4

1941

Tirada aparte de los Anales del Instituto de España

Teoría de los Estilos

Ese término de un día, Excelentísimos Señores, en que el justo peca siete veces, no parecerá demasiado angosto para que el sabio incurra en siete errores y el discreto, en otros tantos disparates. Pero, más aún que el cómputo de los que por multiplicación corresponderían, en el mayor de los casos a siete lustros de responsable vivir, me llena de confusión, en la coyuntura de subrayar obligadamente el honor recibido y la gratitud sentida al verme acepto entre los académicos de San Fernando, una turbadora consideración: la duda sobre si, en mi obra precedente, disparates, errores, pecados se inscribían en rigor dentro del reino y dominio de las Bellas Artes. Ni pintor, ni escultor, ni arquitecto, ni compositor de música, mi caso únicamente ha podido encontrar una justificación, aun dejado aparte el déficit de méritos, con evocación y recurso a las categorías de la crítica y de la estética. En vena de confesiones, vuélvese, empero, forzosa para mí, la de que no puedo llamarme crítico con exactitud; y que, de que la estética, ignoro inclusive qué pueda ser. Una teoría de las artes, un dictamen sobre artistas, escuelas, tendencias, etapas, y aun sobre un monumento o un cuadro, yo jamás he sabido ni querido producirlas, sino en función de filosofía; quiere decir, con tal espíritu de totalidad, que cada creador o cada producto, individual o colectivo, se presentaban allí como casos particulares, casi estoy por decir como signos o emblemas, de entidades culturales más vastas, ante cuya plenitud de sentido, tanto vale el retablo en la pinacoteca como la ley en el código; la fábrica del arquitecto como el cuadro sinóptico del naturalista. Por donde y gracias a qué razones, el Derecho justiniano entre en síntesis con los mosaicos bizantinos y se meta en el mismo saco a Andrea Palladio y a Linneo, mi prolucción ha de mostrarlo en seguida, si tal fortuna alcanza. Déjeseme antes acudir al socorro de la confesada turbación con la excusa de los precedentes, y sobre todo la de uno inmediato: con el recuerdo del académico ilustre, en cuyo sillón me siento; y que no fué crítico tampoco, ni artista, si no se da al calificativo el alcance por donde bautiza igualmente a una disciplina, a la vez sensual y elevada, decorativa y decorosa, en el estilo de vivir.

Que, nacido en Cartagena en mayo del 52, don Amalio Gimeno, tuviera, casi septuagenario ya, arrestos intelectuales suficientes para aprender a fondo la lengua inglesa, tanto quizá a fin de representar sin insuficiencia a España en los primeros pasos de la llamada Sociedad de Nacio-

nes, como con designio de curiosear en los entonces últimos y maravillosos hallazgos de la egiptología —curiosidad de la cual resultó una cumplida traducción del libro de Carter sobre la tumba del faraón Tutankamen—, cosa de artista del vivir fué; y el nombre de Goethe se nos viene a mientes por sí solo, cuando, ya tan anciano, se dió a estudiar el persa con objeto de verter o acomodar *El Diván*; eso, para no evocar el heroísmo de Sócrates, que, en víspera de la cicuta y preguntado por los discípulos por qué, en las soledades de la cárcel andaba aprendiendo un aire de flauta, dióles esta respuesta sublime: «Por saberlo al morir...» Todas las hadas, además del hada de la curiosidad, se diría a este propósito que habían estado presentes en el bautizo de don Amalio Gimeno: la del saber, canalizado en la ciencia de la Medicina, que había de presidir profesionalmente su carrera, llevarle al primer sitio de la Academia nuestra hermana, así como a la de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, dictar sendos tratados sobre Anatomía patológica, Terapéutica, Patología general, Higiene urbana y acerca de la cuestión siempre actual de la lucha contra la vejez; la del poder, que le regaló en su edad madura y su ancianidad los puestos más altos en la política, la administración y el gobierno de la nación; la del valor también, que le hizo madrugadoramente aceptar como suya y mantener sin desfallecimiento toda la vida una causa de tanto comprometimiento y discusión y lucha, como vino a ser la de los métodos curativos y preventivos del doctor Ferrán, en uno de los episodios más oscuros y tristes, posiblemente más gloriosos, de la historia de la Medicina española. Todas las hadas, digo, menos, si acaso, el hada de la gravedad. Y gran falla sería esta en un país como España; en la patria de Séneca y los dos Cisneros y Felipe II y San Ignacio y Velázquez y de aquel jesuíta que, según me contó en cierta ocasión Benedetto Croce, así adoctrinaba, como preceptor, la niñez de uno de los Borbones de Nápoles: «Lo primero, la gravedad; lo segundo, el temor de Dios...» Pero, ¿el Levante español no es también España? El Mediterráneo de aquellos a quienes otro preclaro predecesor mío, don Miguel de Unamuno, llamó «niños» —reproduciendo el argumento, según Herodoto, de los egipcios contra los griegos, porque «les ahoga la estética»—, ¿no forman también parte de ese vivo organismo imperial no solamente nacional, de lo hispánico? Como del celta melancólico o del tácito vasco, o del ibero ascético, nuestra Etnos necesita del Mediterráneo florecido. Y, si es realidad entrañable nuestra, el páramo donde alecciona a los hombres aquel Cristo palentino, grumo, según el poema del rector del Salamanca, de «tierra y tierra y tierra», no lo es menos, ni lo será jamás, por fortuna, aquel mar en donde un día el cuerpo de Citérea amaneció, para encanto de los siglos —y, no se olvide, para su lección también—, hecho espuma, espuma, espuma.

La salvación de la tierra, para que no se quede en lo mezquinamente terrenal; la salvación de la espuma, para que no se desvanezca en lo deleznablemente efímero, está en que las asista un fermento o un reflejo de eternidad, vale a decir, la marca del espíritu sobre la forma. En esencia, no a otra cosa llamamos estilo. Vocablo particularmente equívoco y cuya ambigüedad trasciende, en ocasiones con gran daño, no sólo a la consideración de las artes, sino a la de la cultura toda, inclusive en sus manifestaciones más concretamente políticas, según se ha echado de ver contemporáneamente en más de un país. Frecuentemente se imagina al estilo como un linaje de imposición, de norma artificial, que a los productos culturales se sobrepone, sin tomar en cuenta sus inclinaciones espontáneas; un a modo de ortopedia, con que lo estructural extrínseco violenta a lo íntimamente funcional. Otras veces, al contrario, con fórmulas como la de «estilo propio», se incluye un supuesto de libertad y de originalidad en la definición de estilo, haciendo de éste la expresión de un carácter. Quien mantiene aquí —puesto que se habla de «estilo clásico» y de «estilo gótico», tal vez de «estilo holandés», o de «estilo andaluz», o de «estilo de los siglos V o XVIII», o «arcaico» o «de la decadencia»—, la alusión a conjuntos colectivos, donde el estilo aparece como un denominador común. Quien supone que por el estilo se revela aquello que es infungiblemente individual; y no he olvidado la frase de Buffon «El estilo es el hombre», pronunciada, a despecho de su precoz tono romántico, en ocasión académica de alto copete y escrita por la mano acariciada al caer de aquellos encajes de los puños, mangas, manequines o chorreras, que dicen si el elocuente naturalista usaba hasta para escribir a solas en la glorieta de su jardín; suntuosidad que podría antojársenos frívola, si, a su vez, no adivináramos en ella la presencia estética de un estilo y poniéndonos en lo mejor, de una vocación de elegancia y decoro; de raíz no lejana por ventura a la de aquella santidad que hizo que San Francisco de Sales, según testimonio de sus allegados en religión —quienes, para probarle, llegaron a avizorar por el ojo de la cerradura de su celda—, ni encontrándose en ésta a solas cruzara las piernas jamás... Como yo, a fuer de buen académico de la Lengua, no tengo a mano su diccionario —ni aunque lo tuviera—, me abstengo de traer aquí la definición que éste pueda traer del estilo; ya se sabe que la autoridad de tales definiciones, como la de los reyes de Inglaterra —por lo menos de la Inglaterra parlamentaria de ayer—, es para reinar y no gobernar; es decir, para ser invocada, y no para que se le haga caso. Preferible resultará el presentarnos el problema como nuevo. Y que, según lo adecuado, desde Sócrates, al tratamiento de los nuevos problemas, iniciemos el proceso mayéutico con un punto de sorpresa, trasladándonos, con apariencia de digresión, pero sin

perder la brújula de nuestro rumbo, al campo, lejano aparentemente, de una técnica, no me atrevo a decir ciencia, porque entre las gentes ha tomado aspectos de juguete, por no decir cosa peor. Al campo en que se presentan las rebuscas de la que ha recibido el nombre de Grafología.

Se trata, en la Grafología, de averiguar a qué variedades de la psique individual corresponden las dominantes formales de una personal escritura. Entendido como tal, era inevitable que este curiosísimo saber adquiriese, desde el punto de vista científico, una pésima reputación. El deseo de utilidad había aquí de entrar muy pronto en escena: la investigación grafológica se convertía así en instrumento, dentro de una especie de consultorios, donde cada cual trataba de averiguar los secretos del prójimo, a fin de ver si podía o no fiarse del mismo en amistades, contratos, amoríos y coyundas. Ahora bien, que en la calidad y rasgos de una escritura vengan a traducirse, por modo más o menos claro, las determinaciones de una personalidad, verdad parece, por obvia, digna de un crédito de evidencia. Más difícil resulta persuadirse de que se va a saber, con sólo fijarse en el tilde que barra las *tt* de una carta y parar mientes en el rabo de sus *zz*, si quien la ha escrito es capaz de prestar dinero a un cinco por ciento anual, tasa de la prudencia, o si pedirá un nueve, cifra que ya forzara a notarle de codicioso. Creo que el anterior caricatural ejemplo ofrece la ventaja de introducir nuestra reflexión en seguida en la zona donde se encuentran las revelaciones que *nunca* la Grafología podrá otorgar. Esta zona es, ya se ha comprendido, la de las valoraciones morales. Actos buenos y malos, cualidades y defectos, virtudes y vicios, conocen en el ser humano una misma raíz. Se llega a ser avaro por obra del mismo impulso que mueve a ser económico; la calidad de sensible que lleva a tal corazón hasta el refinamiento sentimental llevará a tales sentidos hasta el desarreglo más licencioso. Ocurrer, por otra parte, que en la aplicación de estos adjetivos intervenga un factor social, histórico, que poco tiene que ver con la psicología pura. No significa lo mismo la palabra «avaro» en sórdida campiña que en pródiga metrópoli. Lo que pasó por «licencia» en la España de Felipe II pudo pasar simplemente por «buen humor» en las Flandes de Teniers. Y ni siquiera es necesario invocar el «verdad acá de los Pirineos, error acullá», cuando se tiene a mano la experiencia de que lo que pasa por broma en Guipuzcoa pasa por pecado en Vizcaya. A la Grafología podrá pedirsele, si acaso, la denuncia de unos objetivos impulsos psicológicos, no la fijación de unas convencionales *valoraciones* éticas. Renunciemos inmediatamente a la esperanza de que por el hilo de un pliego epistolar o de una cuartilla emborronada podamos sacar el ovillo de si Fabio es generoso o Lisardo galanteador; de que si en Cloris hay que fiar o si hay que andarse con mu-

cho cuidado con Galatea. Lejos también de nosotros la trabajosa casuística que separa la hipocresía de la descreción, la vanidad de la dignidad, el afán de lujo del espíritu artístico. La caverna de donde emergen las fuentes de la personalidad está más honda que todo eso, y en ella tiene surgente común venas que luego fluirán por distintos cauces morales. Por esto decía Federico Nietzsche —con sentencia que sólo a los no probados por la vida puede parecer paradoja— que «avergonzarnos de nuestros vicios es el primer paso para avergonzarnos de nuestras virtudes...». Que, en lo uno como en lo otro, lo que se desarrolla es la vergüenza de nuestra personalidad.

Hasta el contenido y el paisaje de aquella caverna puede bajar la Grafología; pero, en cambio, debe contentarse con lo que allí encuentre; en otros términos, limitar su ambición al conocimiento de fuentes y de raíces, de impulsos y determinaciones generales, libres y anteriores con respecto a toda cotización social de moralidad. Ello naturalmente quita el saber grafológico cualquier posibilidad de aplicación práctica a los casos singulares. Ni Galatea averiguará por la escritura de Lisardo si le conviene o no le conviene casarse con él ni el juez pondrá en claro con procurarse un autógrafa del reo si es o no capaz de cometer el delito que se le imputa... Quede, pues, libre la Grafología de tanto enturbamiento como en su marcha introduce la impaciencia pragmática: su tentativa de adquirir un carácter científico no podrá con ello más que ganar. La doctrina secreta de la magia nos dice que hasta los mejores talismanes fracasan y pierden su virtud cuando con demasiada avidez trata el egoísmo de sacarles el jugo, y ciertamente la escoba de las brujas no iba a servirles para volar, si con ella pretendiese su estupidez barrer para adentro... Si con el saber grafológico queremos volar, renunciemos igualmente a barrer. Octavio de Romeu decía que los dioses no nos conceden alas sólo por el temor de que nos pongamos a utilizarlas como impermeables.

Puntualizadas así las cosas, especificada la función que puede esperarse de la Grafología, remachado que sus análisis no nos van a dar ni calificaciones morales precisas ni soluciones a casos prácticos, queda el campo libre para una desinteresada revisión del problema fundamental. El problema es, en términos escuetos, el siguiente: dados tales signos gráficos trazados por una mano del hombre, dada su fijeza o frecuencia, dado su estilo general, dados otros elementos ópticos ligados o concomitantes a los anteriores, inducir las tendencias constantes de la personalidad de quien aquéllos trazó. Dos exigencias subrayaremos en la última parte de este enunciado. Dos exigencias que prosiguen la obra de todo el esfuerzo anterior en sentido limitativo. De una parte, se pide, en las tendencias que se trata de averiguar, el ser *constantes*; de otra parte, el constituir, no el entero contenido

psicológico ideológico del individuo en cuestión, sino únicamente su *personalidad*. Quiere decirse que conviene excluir del campo de la investigación lo primero aquellas determinaciones *transitorias* que pueden, en un momento dado, decidir el ritmo o la dirección en los movimientos de la mano que ha escrito, sin constituir, no obstante, para ellos norma y régimen habitual; así, la observación —casi siempre exacta, dígase de paso— de que, en los momentos de tristeza y decaimiento, los renglones de un escrito suelen ser trazados en dirección descendente y, al revés propenden a subir en las coyunturas de euforia y denuedo, *no entra en rigor dentro de los límites estrictos de la Grafología*. Añádase, además, que debe separarse cuanto denuncie la influencia de un factor individual *ajeno a la personalidad* propiamente dicha. Por ejemplo, las consecuencias de que escriba a zurdas el privado, por accidente o enfermedad, definitiva o temporalmente, del uso de la diestra, no deben ser tomadas como elemento de juicio.

Ahora preguntemos: ¿algunas de las correspondencias, que la Grafología interpretada y aplicada sin demasiadas ambiciones muestra existir entre la mente individual y la escritura, no serán aplicables a un vínculo positivo entre la mente colectiva y la morfología de la cultura? Obras de arte, modalidades lingüísticas, instituciones, costumbres, son a la mente colectiva lo que la escritura a la mente individual. Advirtamos que, así que se entra en esta región y a medida que en ella vamos avanzando hacia la consideración de los grandes conjuntos, la posibilidad de un sistema de correspondencia entre los contenidos espirituales y las determinaciones formales crece, se afirma, va haciéndose más rigurosa a medida que el grupo de realidades a que una investigación de tal orden se aplica, asciende de la esfera de lo individual a la de lo colectivo y, dentro de ésta, de los grupos reducidos a los numerosos. No es otro, ya se sabe, el secreto de que puedan existir leyes estadísticas. Ciencia fundada en el cálculo de probabilidades, la Estadística representa un campo donde coinciden la libertad y la necesidad. La Estadística establecerá, por ejemplo, el porcentaje de defunciones que corresponden a tal enfermedad. Esta determinación, válida para los grandes números cuando se trata, verbigracia, de los atacados de una gran ciudad y en el concurso de un quinquenio, significaría una *media*, de la cual las cifras recogidas por la experiencia en el espacio y en el tiempo indicados diferirán poco. Si de una ciudad grande pasámos a una pequeña, de ésta a un pueblo y de un pueblo a un caserío, o si reduciendo el otro factor reducimos el quinquenio a un bienio, y éste al año, el año a una semana, los apartamientos que la realidad ofrecerá respecto de la media teórica irán siendo progresivamente más grandes. Al compás de esta reducción, por

consiguiente, la necesidad irá cediendo paso a la contingencia, el imperio de la ley, al imperio de la casualidad. Y la ley fallará del todo y el elemento contingente se enseñoreará por completo cuando se llegue al caso individual; haciendo así completamente falaz la alegría de aquel enfermo de cuento, el cual, en una clínica, fué encontrado en grande y egoísta alborozo una mañana por el médico; alborozo que venía de que este enfermo había sabido a la vez que de su dolencia moría el diez por ciento de los casos y de que en el establecimiento había veinte hospitalizados en la misma, de los cuales la víspera habían fallecido dos; así se le antojaba al infeliz que el diezmo de la muerte ya estaba cobrado y que, desde luego, él quedaba con ello seguro de salvar la piel. Si la salvó o no la salvó, no lo dice la historia. Pero todos tachamos al tal de necio, como a los miles de jugadores que, en Montecarlo o en donde sea, se basan en parecidos cálculos en intento de forzar los favores de la suerte loca. Necio en manera alguna, antes prudente, el legislador que se funda en el resultado de las investigaciones estadísticas para dictar disposiciones sanitarias; porque entonces lo que se toma en consideración son grandes masas y no casos particulares. De igual modo que a la Grafología al uso debe contársele cómo falla el que habiendo sentenciado ante una escritura la avaricia de su autor, éste resulte que es un pródigo o, sin tanto, una persona de carácter meramente o moderadamente económico, a la Morfología de la Cultura se la contará como útil contribución a la verdad histórica el que descubra, por ejemplo, como correspondiente a las obras pictóricas presididas por el espíritu de lo barroco, la tendencia a establecer la composición según formas obedientes a un centro de gravitación situado *fuera* de la composición misma, fuera del cuadro; mientras que, opuestamente, la pintura clásica ordene el mundo formal de cada composición en torno de un centro de gravedad situado *dentro* de la composición misma, *dentro* del cuadro. Si el esquema no se cumple, en todos los cuadros de una pinacoteca y a cada uno de ellos las excepciones nada significarían. La anécdota aquí se desvanece, ante lo que, si no es una categoría en el sentido riguroso de la palabra, tiene ya por lo menos de la categoría una generalidad en que se manifiesta un grado casi análogo de determinación.

Cuando el estadístico estudia —sigamos con la ilustración sacando de ella nuevas lecciones— el auge y el decrecimiento normales de una enfermedad, pongamos por caso, las afecciones broncopulmonares en el curso de las estaciones y de los meses, puede representar genéricamente la oscilación por medio de trazados a que el lenguaje común ha aprendido ya a designar con el nombre de «curvas». Esta traslación de lo numeral a lo genérico nos interesa muy grandemente, porque esclarece uno de los miste-

rios de cuya explicación necesita el establecimiento de las disciplinas morfológicas. Pero, en realidad, ¿no ha parecido natural siempre, por lo menos desde el pitagorismo, el hecho, bastante maravilloso en sí cuando se reflexiona, de que la música pueda expresarse gráficamente, de que *se pueda escribir música*? He aquí una realidad que se desarrolla en el tiempo y que, sin embargo, el humano ingenio ha encontrado manera de representar fielmente en el espacio. El pentágrama, las notas musicales, el resto de los signos de que se vale la expresión musical vienen con éxito a ser una especie de papel moneda, por cuyo instrumento se verifica un cambio, primero de relaciones de sonido, en relación de posición, cuando la música es escrita; luego inversamente, de relaciones de posición en relaciones de sonido, cuando la página musical escrita es ejecutada. Ello, lo repetimos, es antiguo. Mas el mundo científico moderno ha conocido y sigue aprovechando otra invención, no menos maravillosa, que corresponde esencialmente al mismo orden; me refiero al «método gráfico», de tanto uso en los laboratorios, desde que lo generalizaron técnicos como el fisiólogo Marey: un cilindro de papel ahumado recibe las oscilaciones de un liviano estilete que recoge movimientos de algo, las palpitations de un corazón, por ejemplo, colocado en comunicación con él. También aquí el fenómeno realizado en el tiempo se vierte a representación en el espacio. También aquí aprecia la vista lo que en sí mismo sólo el oído pudiera apreciar. ¿Qué se infiere de ahí? Se infiere que un esquema común ha regido el movimiento y el signo. Que hay una forma común a la palpitation y a la línea blanca del papel ahumado, como hay una forma común a la música de sonidos y a la página llena de pentágramas y de claves, como la hay a la estadística musical y a la estadística traducida a «curvas» Este esquema puede ser estudiado separadamente respecto de sus determinaciones sensoriales concretas.

Supongamos, señores, que en el plazo de unos momentos un viaje en avión nos hace divisar sucesivamente el panorama de dos ciudades: Bolonia, Roma. Corresponde el espectáculo sinóptico de cada una de estas ciudades a un tipo distinto. Cuando Bolonia aparece en el horizonte, la línea superior de su contorno se muestra al mirar como cortada por múltiples estructuras verticales, torres o campanarios. Roma, al contrario, culminará en un punto, en una cúpula, la cual asumirá, sobre la urbe entera, el sentido de una dominante. El recuerdo de nuestras lecturas históricas no tardará, ante ese contraste, en instruirnos con la consideración de que Bolonia ha albergado persistentemente el tipo de un poder como el feudal, en que los particularismos interiores se han rendido difícilmente; en tanto que en el caso de Roma el carácter se presenta decidido y hasta en ocasiones defi-

nido por la presencia de un poder monárquico fuerte, que venció a todos los rivales originariamente y asumió la totalidad de su representación. La generalidad de esta correspondencia, extendida a otras regiones del mundo que Italia, no será tampoco demasiado difícil de advertir. Donde quiera que fuerzas políticas iguales han mantenido su recíproca independencia, la arquitectura traduce materialmente esta disposición, mediante la abundancia y persistencia de torres, campanarios, *beffrois*, campaniles, etcétera. No en vano es corriente llamar a la política particularista «política de campanario». Mas a veces parece como si todas estas líneas paralelas fuesen empuñadas hacia su cúspide por una mano vigorosa. Esta mano, este puño, abarca de una vez las estructuras todas, las estrecha hacia lo alto, las hace converger a un punto común. La forma arquitectónica de la cúpula simboliza esta aproximación, esta superior unidad forzada. Que la mano juntadora se debilite o rebaje, y otra vez, como siguiendo el impulso de una elasticidad, lo que se unió volverá a separarse, lo que convergió ganará la actitud de rivalidad paralela. Si las monarquías absolutas en Europa llegaron, en un momento dado, a producir cúpulas insignes, su decadencia en el siglo XIX se traducirá en estructuras verticales independientes otra vez. El aspecto de nueva Edad Media, con lo que el siglo XIX se presenta a los ojos del historiador de la Cultura, se traducirá materialmente, ya que no en campanarios, en chimeneas y rascacielos. La feudalidad plutocrática moderna reincide así en la estilización de la feudalidad guerrera de un día. Al contrario, las horas de vigor de un poder central y único, muy visiblemente la del Renacimiento, coinciden en el esfuerzo para crear la cúpula. Dicen que su inventor fué Brunelleschi. En espíritu, Brunelleschi era el hermano de los Fernando de Aragón, de los Federico I; de los príncipes que contra el feudalismo ordenaron la idea de la monarquía. Espiritus clásicos, puesto que el clasicismo consiste en la presencia, la victoria y la primacía de los elementos de unidad. La cúpula de Brunelleschi aparece como formada por un grupo de torres reunidas por la cúspide: ya que el poder que las castigaba no las podía todavía eliminar. Brunelleschi, en su cúpula dejaba las nervaduras de la bóveda, por la misma razón que los monarcas sus contemporáneos continuaban de cuando en cuando convocando a Cortes todavía. Al cabo del camino está la situación de altura, en que la cúpula puede decir orgullosamente: «La Ciudad soy yo», como el monarca dirá: «El Estado soy yo». Pero si Brunelleschi es el iniciador, la institución de la cúpula llega a su plenitud en el arquitecto León Bautista Alberti. En tiempo de Alberti, el centro del Renacimiento se muda. En lugar de la democrática Florencia de los Médicis, tenemos a la teocrática Roma de los Papas. Para los Papas prepara Alberti el proyecto de la cú-

pula por excelencia: la de San Pedro de Roma. Su arquitectura es, como de la del Bramante había de decir Miguel Angel: «Clara, desnuda, luminosa.» Miguel Angel añadía: «Quien se aleja del Bramante, se aleja de la verdad.» Pronto ello había de producirse. La obra de San Pedro terminó poniéndole a la cúpula una linterna, es decir, una pequeña torre, testimonio a la vez de la transigencia y del fracaso.

¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que los productos de la naturaleza se realizan en determinadas *formas*, es decir, en determinadas concreciones que no corresponden al concepto de *cantidad* ni al de *calidad*, sino al de *orden* o disposición. Así como en el esquema de la espiral o voluta, por ejemplo, aparece lo mismo en el grande que en el pequeño molusco, y no menos en éstos que en la ligera viruta al leño arrancada por el cepillo del carpintero o en la huella que dejó el impulso expansivo y giróvago de la lava dentro del cráter de un volcán, así en voluta o espiral se desenvuelven tal ornamento de un arquitecto barroco, tal fórmula de una cortesía protocolaria, tal demostración de un principio matemático, tal giro proverbial del lenguaje, tal línea melódica en una composición musical, tal estructura tectónica en un lienzo revestido con la figuración pictórica de un mito o de un paisaje y hasta tal proceso político general en un período de historia. Ocurre, además, según en nuestro mismo ejemplo acaba de verse, que el esquema formal sea idéntico en los dos dominios: en el de los productos del espíritu y en el de los productos de la naturaleza. Un discurso puede ajustarse al esquema de un volcán, una sonata repetir la forma de un caracol. Y una de las mayores sorpresas que el estudio de las ciencias naturales ha reservado en los últimos tiempos a quienes a ellas se consagraban con el instrumento de ciertos métodos cuantitativos, se ha cifrado en descubrir cómo, en Malacología, se verifican las leyes en Geometría abstractamente calculadas para tales o cuales curvas hipotéticas.

¿Habrà aquí un proceso de causa y efecto? ¿Debe entenderse, según el ejemplo indicado, que en la Historia los sistemas políticos constituyan la causa y la razón de las variaciones arquitectónicas?... Con la misma exactitud podríamos afirmar que en las variaciones arquitectónicas se debía buscar la explicación genética de los sistemas políticos. No; el juego de la causa y el efecto no se produce según semejante esquema en el dominio de las ciencias morales. Ni explicación histórica alguna ligará cumplidamente los acontecimientos, según la norma del principio de causalidad, sino según las de aquel otro principio más flexible, más laxo, más vital, que en mis trabajos de filosofía pura, he designado con el nombre de «principio de función exigida». ¿Que postula el principio de causalidad, en térmi-

nos metafísicos, mejor conocido por «principio de razón suficiente»? Que nada acontece sin que haya una razón suficiente para ello; que todo efecto supone una causa que le precede. Pero, ni siquiera en estricta mecánica, el rigor de tal principio es aplicable; cuanto menos, en aquellas regiones del espíritu, donde a las necesidades del determinismo suceden las inserciones azarosas de la libertad. Pero, ¿con esta libertad cesa, por ventura, la inteligibilidad del mundo al cesar la racionalidad de su interpretación? En modo alguno. Las explicaciones serán si no racionales en toda la extensión de la palabra, inteligentes; la lógica del azar empezará a delinear-se en cuanto, abandonando la ambición acerba de aquel determinismo, reconocamos que los acontecimientos, los fenómenos en general, no se presentan aislados; antes une o los unos con los otros un vínculo de correspondencia, según la cual —para valernos de la fórmula por mí definitivamente adoptada para el principio de función exigida— «todo fenómeno está en función de otro fenómeno anterior, concomitante o subsiguiente»; o, más resumidamente aún, que «todo fenómeno es un epifenómeno». Cuando un matemático dice que dos cantidades se encuentran la una en *función* de la otra, no otra cosa quiere indicar, sino que, a cada variación de la primera, corresponde una variación de la segunda. Cuando el biólogo constata que las mudanzas de intensidad y cuantía de la secreción salivar o del jugo gástrico están en *función* de las representaciones sensoriales que proporcionan a un mamífero su visión de los alimentos o su audición de los nombres o de otros sonidos, a su presencia o a su esperanza asociados, tampoco implica ello una relación de causalidad entre tales elementos ópticos o acústicos y la variación secretoria correspondiente. Igual da afirmar que lloramos cuando estamos tristes o la producción del fenómeno de tristeza cuando se produce el fenómeno de las lágrimas. El Cosmos no es una máquina, pero tampoco es un caos. Ni caos ni máquina, la Historia, por su parte. No una ley mecánica, pero tampoco un improvisar caprichoso, devaneo de una debilidad ebria, ha presidido a la dialéctica evolución de su realidad. Sorprende a la Historia a cada instante lo imprevisible de los hechos; pero la inteligibilizan a cada etapa las constantes. Una constante, que no una ley, liga funcionalmente la unidad de la cúpula con la unidad de la monarquía. Una simbología, no una relación de causa a efecto hace corresponder la espiritualidad pánica con el estilo barroco y, en términos de mayor amplitud, la variedad de los «eones» con la variedad de los «estilos». Este descubrimiento final nos aparece cuando, tras de un dar la vuelta por las esencias de la Grafología, advertimos, en su riquísima complejidad, las revelaciones de la Morfología de la cultura; que los estilos —y, al fin aquí, logramos el enfrente con una auténtica definición— «son reper-

torios de dominantes formales, en que funcionalmente nos son revelados los «eones», las constantes de la Historia».

¿Los eones nada más, es decir, los elementos permanentes y universales de la misma? No tengo más remedio, para no volver la presente prolucción interminable, que traer aquí sucinta y apodicticamente, los resultados que en otros capítulos de mis reflexiones sobre la ciencia de la Cultura creo haber logrado alcanzar. Hay eones puros, es decir, constantes absolutas, independientes del lugar y del tiempo. Pero hay también los que he llamado «eones mixtos», constantes relativas, a quienes muerden ya las limitaciones de extensión o de duración. Un eón puro es el *Ewigweibliche* gœthiano, porque no puede imaginarse una sociedad humana sin la presencia de la feminidad. Un eón mixto es la Raza, porque es posible, en el pasado o en el presente de la sociedad humana, concebir un existir en que las razas no se diferencien aún o en que lleguen a confundirse o en que no se perciban sus diferencias. Prescindamos del problema de si esto constituiría un bien o un mal; presentemos aquí la cuestión objetiva, sólo atentos a una cadena de definiciones científicas... Pues del mismo modo se puede y se debe tomar en cuenta la existencia de dos clases de estilos: «estilos históricos y «estilos de cultura». Los primeros atañen a una sola época, a una sola región, a un solo departamento de la cultura; los segundos son constantes y determinan las manifestaciones de la Cultura en su totalidad. Ahora un signo exterior, fácil, para diferenciarlos. De una época para otra, de una región de espiritualidad a otra, el «estilo de la cultura» puede ser repetido, sin necesidad de recurrir a la imitación literal, al plagio ni al *plasticcio*; al contrario, el «estilo histórico», sólo en guisa de *plasticcio*, plagio, imitación literal, se puede reproducir. Así, al paso que la arquitectura llamada «jesuíta», sin acordarse para nada del «gótico florido», reproducía, sin embargo, sus mismos esquemas formales, los esquemas espaciales de lo barroco la arquitectura gótica medioeval que ha podido refloreceer bajo el romantismo del XIX, más que copiando, en el siglo XIX, los modelos medioevales. Y eso inclusive cuando se trataba de aplicarlo a necesidades e instituciones inéditas, como cuando se ha querido que fuesen ojivales una fábrica industrial o una estación de ferrocarril. Se creaba en tales casos un monstruo, pero un monstruo plagiarlo. El mismo Viollet-le-Duc, con todo su genio —que lo tenía y quizá parejo al de las grandes figuras del Renacimiento italiano—, no pudo superar la frialdad mecánica de un procedimiento, donde lo que se muestra ejercitado, sobre todo, son las virtudes de la memoria. Inclusive en los trabajos de pura restauración, allí por donde Viollet-le-Duc ha pasado —y peor, en el caso de los Viollet-le-Duc de me-

nor cuantía— el monumento de que se trataba ha quedado, más que muerto, embalsamado, absolutamente desprovisto de calor vital. Y ahora acordémonos de que aquellos maestros del Renacimiento con los cuales acabamos justamente de comparar a Viollet-le-Duc en punto a pujanza y personalidad, de lo que en realidad trataban es de *imitar* también. Su ideal era la Antigüedad, a la cual tomaban obstinadamente por modelo. Conscientemente clásicos, tenían a punto de honra el permanecer dentro de los esquemas formales del clasicismo... si, pero el clasicismo es un «estilo de cultura», mientras que el goticismo es un «estilo histórico» nada más. Impunemente pudieron los renacentistas tomar siempre a la Antigüedad por modelo. Su obra —y la obra de cada uno— fué tanto más original en cada caso cuanto era profundamente tradicional... Más de uno que aquí me escucha conoce, entre ciertos aforismos, en los cuales me ha complacido alguna vez verter lo más íntimo de mi pensamiento, la siguiente sentencia: «Todo lo que no es tradición es plagio.» La intención no va aquí solamente contra las tentaciones robinsonianas del revolucionarismo, sino contra las timideces alicortas de la evolución. Si el revolucionarismo toma por novedad el lugar común, el erudito pretende trocar en cultura la historia. Pero la historia no es la cultura. El estilo que da la primera se vuelve fatalmente mecánico; el estilo de la segunda puede mantenerse indefinidamente vital y creador. Verdadera tradición, únicamente la Cultura la conoce, es decir, lo universal y lo eterno. La Historia, al quedar debajo de las cuadrículas del espacio y del tiempo, prolifera en falsas tradiciones, que en justicia no son tales tradiciones, sino rutinas; y sólo pueden conducir a artificiosas tentativas de literal repetición.

Y advierto que en lo que inmediatamente precede acabo de deslizar, entre los juicios de existencia, dos o tres de valor sobre la producción artística, donde inclusive, por ventura, la malicia creará enconar alusiones que yo no tengo aquí tiempo ni ocasión propicia a sostener. Ya la prolucción ha empezado, señores, por declarar que yo no era un crítico de arte... Pero, ¿acaso hay algún crítico de arte? Aparte, dejados los historiadores de su pretérito y cuyo valor diremos tanto más grande, cuanto sea más documentalmente objetivo; puestos en su lugar los puros cronistas que nos informan sobre la producción de los creadores de su actualidad, ¿quién nos queda para merecer aquel nombre? Porque no se lo concedemos, no, a nadie incurso en el linaje, por no decir ralea, de esos disertadores retóricos o divagadores líricos que improvisan páginas de prosa sobre los temas que el vivir de las artes les da y jamás nos hablan concretamente de un cuadro o de una estatua, sino con su pretexto. En vano, un

Taine escribe libros que llevan títulos como «El arte en los Países Bajos» o «El arte en Italia»: mucho recordar el clima de las Flandes, mucho describir las costumbres venecianas, y cuando parece llegado por fin el momento de encararse con los Teniers o con los Tintoretos, cádate que el libro se acaba y no nos queda sino hincarle el diente a las salivas. En vano también un Fromentin o un Baudelaire, un Walter Pater o un Berenson —y conste que no cito más que nombres insignes— aplicarán talento o genio al comentario de la cosa artística; esto hará aquí el papel de la escupidera del viejo chiste, aparato para escupir alrededor; un alrededor poético o histórico, psicológico o sociológico, técnico o biográfico, pero que deje intacta la cuestión esencial: la inteligibilidad del producto que tenemos ante los ojos y en que le toca, no orientada, a nuestra sensibilidad proceder por su cuenta... Tengamos valor para la proclamación de esta verdad: la crítica de arte, la crítica responsable y coherente no se ha dado en el ayer, no se da hoy tampoco; se dará, si acaso, en el mañana. Para alimentar su posibilidad, y en nosotros la esperanza, reconozcamos que se han alumbrado a última hora dos fuentes. La crítica de arte beneficiará en lo futuro de la aportación, por un lado, de la Tectónica, es decir, del análisis morfológico de la Geometría sensible, aplicable al interior del producto estético, pintura, estatua, composición musical. Por otro lado, de la Morfología de la Cultura, dentro de la cual las obras particulares son interpretadas como signos o exponentes de grandes conjuntos espirituales y estilísticos, en que, digámoslo una vez más, se funden y equiparan con las creaciones de los artistas las de los filósofos, las de los hombres de ciencia, las mismas de los estadistas y capitanes y hasta las anónimas, como la moda, el lenguaje o el folklore.

Si, al aludido alumbramiento de fuentes, mi personal esfuerzo teórico no ha sido ajeno, yo quizá me pueda alabar de que «si non vencí reyes moros, engendré quién los venciera»; de que si no soy crítico de arte he contribuido a la posibilidad de que un día la crítica de arte llegue a existir. El descubrimiento del vínculo entre ciertas formas políticas y ciertas formas arquitectónicas; la fecunda generalidad, concedida ya generalmente a la concepción de lo barroco; el desvencimiento del fantasma de las escuelas locales en pintura y escultura; la consideración del fenómeno Goya como inscrito en aquel barroquismo eterno y universal; el sentido atribuible a la simultaneidad entre el popularismo de la literatura picaresca española y el popularismo de los Bassano y los Le Nain; la explicación del manue-line portugués en función de la civilización atlántica o la de la sinopsis lineana según el «orden gigante» del Paladio; el establecimiento del ciclo

de la imaginería policroma española; la mancomunidad del grabado virtuosamente minúsculo de Callot, con las convenciones del microscopio y del cálculo infinitesimal, conmovedora coincidencia con Lambertin; el denominador general de franciscanismo en que se conjugan la iconografía del Cristo supliciado, la voga cuatrocentista de los jardines zoológicos, las grandes exploraciones geográficas y el portal lateral de San Gregorio, de Valladolid; el establecimiento de la estirpe robinsoniana donde se suceden el Autodidactá de Gracián, la novela escrita por De Foe, «Pablo y Virginia», los antropólogos Camper y Blumenbach, «La cabaña del tío Tom» y la pintura de Paul Gauguin; la atribución histórica del impresionismo artístico a las tendencias liberales y al triunfo general de la música en el siglo XIX, resultado son ya que garantizan la fecundidad de un método. No ofrezco su lista como inventario de un botín, sino como empeño de un gaje.

Dios nos dé a todos, y a España, salud y paz para que la fiducia que nos proporcionan, la esperanza con que nos consuelan, no se desvanezcan como un humo.

Contestación

DE DON JOSE JOAQUIN HERRERO

Excelentísimos señores académicos:

No necesitan las pinturas murales espléndidos marcos que las delimiten y las encierren; les basta para alcanzar la emoción su espíritu y su contenido; por eso, pretender exornar con escollos, apostadillas y comentarios obras de la trascendencia y doctrina que latan en el discurso que acabáis de escuchar resultaría labor impertinente y baldía. Siempre he creído que la contestación a los discursos leídos por los académicos en el acto de su recepción debe ser solamente una obra de regocijo y cariñosa bienvenida al nuevo compañero que va a sentarse a nuestro lado. No tienen otro propósito las palabras que vais a oír y que han de comenzar agradeciendo a la Academia el honor que me dispensó al designarme para llevar su voz en este acto solemne.

En realidad, era yo el más obligado, ya que no el más apto, para tal cometido. Soy, entre todos vosotros, quizá el que de más antigua fecha conoce y trata al académico que hoy ingresa y, acaso también, el que con mayor atención ha seguido, lo mismo en el extranjero que en España, la dirección de sus estudios y el curso no interrumpido de sus éxitos. Pero antes de evocar este recuerdo añejo, déjeseme consignar otro para el académico ilustre a quien sucede el que hoy se sienta por primera vez entre nosotros. Una amistad jamás entibiada me enlazó con él durante medio siglo, y por dos veces desempeñé a sus órdenes la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Las frases que el señor d'Ors dedica a su memoria son tan justas como certeras. Fué el conde de Gimeno un entendimiento preocupado por todos los problemas y que desde su primera edad sintió el curioso anhelo de inquirir todas las verdades. Pertenecía cuando murió a cuatro Academias. Había durante cincuenta años (más de treinta de ellos, en la Universidad Central, desempeñado la cátedra que en oposición reñida conquistó cuando tenía poco más de veinte años, y nadie como él, con el espíritu abierto hacia lo «docente» y lo «discente», pudo decir después de una existencia transcurrida estudiando y divulgando sus estudios, que el mayor placer que para él encerró la vida fué el que Séneca decía que encontró en la suya: «Aprender para enseñar».

Era su verbo cálido y copioso y fué profesor que supo hacer amables sus lecciones. Lo aprendido salía de sus labios con fuerza y luminosidad singulares; su entendimiento era semejante al cristal de aquellos lentes

que, al descomponer el rayo de luz que les hiera, lo difunden prestándole más claridad y transparencia. Gimeno murió muy viejo, y alguna de sus campañas, la que en compañía de Ferrán empeñó en defensa de la vacuna anticolérica, por ejemplo, tendrán entre los doctores memoria... Y volvamos a mis recuerdos sobre el recipiendario.

Una mañana, hace más de treinta años, recibí en mi despacho la visita de dos jóvenes. El uno, antiguo amigo mío, se llamaba Ferrer y Roda; concluía de ganar plaza con número muy honroso ante un Tribunal de oposiciones presidido por mí, y fué después humanista erudito y laborioso, que murió muy joven; el otro era don Eugenio d'Ors. (Anteponer la partícula «don» en el tratamiento al patronímico del nombre, tratándose de Eugenio d'Ors en aquella fecha, resulta en realidad un exceso de énfasis.) Era d'Ors muy joven, de alta estatura y complexión recia y me pareció por su aspecto uno de esos mocetones de músculos endurecidos en el deporte, afición juvenil que ya por entonces andaba muy en boga. Su voz y su acento mesurado y seguro halagaron con su doble y leve dejo levantino y americano mis oídos de lemosín enamorado del lejano terruño, y la claridad y precisión con que me expuso sus deseos me decidieron a no omitir por mi parte esfuerzo alguno para que los viera logrados. No buscaba por mi medio la recomendación para un juez de oposiciones díscolo y descontentadizo, ni aspiraba el logro de una colocación en las oficinas del Estado; su anhelo era puramente literario, y nuestra conversación abordó en seguida temas de arte, de literatura y de filosofía, y me pareció enterado de muchas cosas que otros que blasonaban de discretos desconocían en absoluto. Muchos años después, Eugenio d'Ors, que es de los pocos que no olvidan las pruebas de afecto que reciben, me lo recordó cariñosamente.

No tardaron en comenzar las deambulaciones, las estancias y las gestas de Eugenio d'Ors por tierra extranjera: lo que pudiéramos llamar el período de su formación definitiva, una formación severa y tenaz, verdadera formación de «hombre universal», como se decía en el Renacimiento. Su espíritu, estimulado por una ardiente curiosidad ante todos los problemas y ávido de comulgar en el altar de todas las disciplinas, presidió una juventud que durante muchos años debió ser semejante a la de aquellos grandes humanistas que, como las abejas, volaban de flor en flor buscando la miel de la ciencia de ciudad en ciudad y de escuela en escuela —pasando de Bolonia a París, de Salamanca a Rotterdam, de Montpellier a Roma— y que se llamaban Luis Vives, Juan Picó, Fernando de Córdoba y Desiderio Erasmo.

Todavía más que esos nombres, el de Goethe nos viene a la memoria al acercarnos a la universalidad totalitaria del espíritu de Eugenio d'Ors.

Este ha vindicado siempre la categoría de filósofo para el poeta Weimar. La literatura mundial conoce a veces estos casos de plenitud en que el genio rompe los diques que separan entre ellos las diversas disciplinas humanas; en que se funden la poesía y la especulación teórica, el pensamiento y la acción, la invención científica y el impulso vital... No se hable entonces de poligrafía. A pesar de la multiplicidad de temas y asuntos sobre lo que nuestro nuevo compañero ha disertado y escrito, no se le debe llamar tal, porque esta de «polígrafo» es expresión contra la que él mismo protesta y que rechaza. En un artículo muy reciente, «Fastos y nefastos», publicado en un diario donostiarra, tiene un párrafo que por confirmar esta afirmación transcribimos íntegramente: «El mismo empleo de la palabra polígrafo, bien mirada la cosa, parece nefando. Ni que decir tiene que nuestro gran Menéndez Pelayo no era tal, sino un historiador de la literatura, o si se quiere, historiador de la cultura, y de tomo y lomo y de lo más perfecto y redomado. Tampoco se proporcionaría aquel mote a un Descartes o a un Leibnitz, a pesar del apartamiento infinito que separa a veces los varios tomos de la senda producción. Cada uno de aquellos temas estaba penetrado por un alma y con un denominador de filosofía. Quiere decir que el suscitador contemplaba el contenido de cada uno bajo especie de totalidad.»

No es tampoco Eugenio d'Ors un ensayista. La palabra ensayo parece significar algo semejante a tanteo y proyecto y no indica con exactitud la contemplación perfecta y completa de un tema o asunto. En cuanto d'Ors escribe puede afirmarse que cabrá equivocación en el aserto, pero la definición es completa y profunda. Se trata, fundamental y constantemente, de un filósofo. Un filósofo que discurre y juzga sobre materias distintas y muchas veces poco conexas, pero asistido siempre por la luz nunca apagada de un ideal constante y de un sistema riguroso. Un filósofo se acompaña siempre de un espíritu de totalidad y de sistema, aunque se refiera a materia de crítica artística y de estética (los más trascendentales, a mi juicio, de los trabajos de Eugenio d'Ors). Tienen éstos poco de común ni en la esencia ni en el modo con las monografías de Berenson, Walter Pater. En los capítulos de Berenson parece latir recónditamente su sentido utilitario de semita; en su juicio sobre el mérito de las obras que juzga aparece como el propósito de una tasación escrupulosa. Su misma distinción sobre el mérito de los valores táctiles parece también encaminarse a tal objeto. No sigue tampoco d'Ors en su examen y juicio sobre los momentos artísticos, el romántico sendero de las emocionantes páginas de Walter Pater, páginas donde, no sólo cobran vida los artistas y las obras, sino hasta el fondo mismo de los lugares y de las épocas y aún menos la preocupación

decente de las obras de Croce y la concreción a los límites de un solo tema, que da un carácter circunscrito y monocorde a la obra maravillosa de Arturo Kinsley Porter, tan trágicamente desaparecido en aquel viaje sin retorno que emprendió en una tarde desventurada por las rutas del mar que baña las costas inglesas.

Eugenio d'Ors es filósofo, y por serlo es, en materia de religión, católico; católico *hasta cuando duerme*, según afirmaba Federico Clascar; en materia de política es autoritario; en arte, forzosamente clásico, y en materia de moral, litúrgico, amigo más que sincero, enamorado de las conveniencias exteriores. Como Goethe, prefiere la injusticia al desorden, porque el desorden es origen y padre de cien injusticias.

Un crítico alemán, E. Vogel, llamó a Eugenio d'Ors el «Sócrates de la moderna España», y otro compatriota suyo, R. Casellas, dijo de él que era «un Schopenhauer optimista y un Nietzsche bondadoso». También se le tiene por tratadista de arte y hasta en este sentido ha sido considerado por un crítico francés, L. Daudet, como el primero entre los contemporáneos, aunque sus paisanos catalanes se obtienen en tomarle como un novelista arquetípico por su narración «La Bien Plantada», especie de «*Vita nuova*» a lo moderno; y aunque últimamente se haya improvisado teólogo con una serie de cartas sobre la existencia de los ángeles, nuestro autor resiste y se resiste a cada una de estas adscripciones a una parcialidad, e insiste en llamarse a sí mismo «especialista en ideas generales», y en su derecho a considerar cualquier objeto intelectual, desde el punto de vista de la totalidad. Obra de totalidad es su gigantesco «Glosario», verdadero diario de un espíritu, dado casi sin interrupción a la prensa de España, desde 1906 hasta 1937, y cuya publicación, que ahora se prosigue, no representa menos de treinta volúmenes. Como Sócrates al agora, gusta Eugenio d'Ors de llevar las más altas especulaciones metafísicas a las columnas de un cotidiano.

Esta manera socrática debía conducirle a preferir la forma del diálogo de cuyas virtudes, en la literatura como en la vida, y *hasta en el interior del pensamiento*, es un decidido teorizador. Una especie de diálogo filosófico, al estilo de los dramas de Ernest Renan (así como su «Glosario» recuerda el estilo del «Diccionario portátil», de Voltaire), es una curiosísima tragedia política, «Guillermo Tell», con su desarrollo y desenlace muy distintos a los de la leyenda, y en que justamente se simbolizan la ilusión y el desengaño de la democracia. También revisten la forma dialogada las páginas sobre París, que, con los dibujos de Feliks Topolski, forman el volumen «*Paris spectacles and secrets*». Topolski había leído un día en «Almanaque de las Artes», dirigido por d'Ors, un estudio sobre Cons-

tantin Guys y sobre el dibujo «*fashionable*», cuyo interés provocó que escribiera al autor; así principió una correspondencia que había de llevar al artista a visitar en París al filósofo y a unas semanas de colaboración, de las cuales ha salido el cicerone más vivaz que quepa imaginar sobre la intimidad del vivir de la capital francesa y sobre sus aspectos materiales y sociales que escapan necesariamente al viajero. Aparece este libro en lengua inglesa, a la vez que se publican en español las reflexiones del «Glosario» sobre la guerra civil en España; y en francés, editado en Ginebra, un minúsculo texto singular, una «Historia del mundo en 500 palabras», en que el antiguo visitador del Museo del Prado en tres horas se supera portentosamente a sí mismo en las virtuosidades de lo lacónico.

A un temperamento así, tanto como lo didáctico debía atraerle lo académico y hasta lo cívico. Eugenio d'Ors es miembro de la Academia Española y de la nuestra, profesor de Ciencia de la Cultura en la Escuela Social, secretario perpetuo del Instituto de España y Jefe nacional de Bellas Artes. A este título dirigía recientemente a «The Times» una carta para contestar a otro corresponsal que se inquietaba por la situación actual de las obras de El Greco. Pero hace veinte años, y a los treinta, en su Barcelona nativa, era ya igualmente profesor de los Estudios Universitarios y secretario del Instituto de Ciencias y director de Instrucción Pública. No puede, por lo tanto, decirse que haya *prosperado* en su carrera pública; en la profesional tampoco, pues en el intervalo entre aquellas dos series de altas funciones, entre los años 1920 y 1937, su vida repitió el estilo del estudiante que ya a los veinte años había sido; nómada constante entre las metrópolis sabias y sólo cortando su continuo aprendizaje por algunas estaciones de doctrinal enseñanza, desde las que en 1921 diera en Buenos Aires y en Montevideo, exponiendo allí, con el título de «Doctrina de la inteligencia», su propio sistema de filosofía y en forma cíclica los principios del probabilismo de Cournot hasta el profesado en la Universidad de Ginebra, sobre la «Ciencia de la Cultura», pasando por los de la Escuela del Louvre, de París, sobre la escultura policroma española. No interrumpían tampoco sus quehaceres de sempiterno escolar, sus publicaciones de escritor que durante el aludido intervalo han sido hechas en francés: «*Trois heures au Musée du Prado*», «*L'art de Goya*», «*La vie de Goya*», «*Ferdinand et Isabelle, Rois catholiques d'Espagne*», «*Jardin des Plantes*», «*Coupole et monarchie*», «*Du Baroque*», muchas de ellas producidas por el autor en francés directamente, pues él así escribe, tanto como en español, en catalán o en portugueses. Nos habíamos olvidado de consignar que Eugenio d'Ors es también miembro de la Academia de Bellas Artes de Lisboa. Algo heleno, además, porque el sínodo de Delfos le nombró ciudadano de honor, y algo anda-

luz, porque el Municipio de Ecija acaba de designarle como su hijo adoptivo.

Pero Eugenio d'Ors, en quien la juvenil figura de un atleta griego ha desembocado en la de un prócer senador romano, se declara de preferencia «ciudadano de Roma», y suele decir de sí mismo que él es «el católico errante», diferenciado del judío errante, en que así como éste no tiene centro que rija su eterno vagar, él sabe que «todos los caminos van a Roma». Fiel a este romanismo, gusta de todo lo clásico, aunque secretamente (secreto a voces) le atraigan con un doble hechizo de turbación y de encanto las más atrevidas licencias de lo barroco. Gusta del dibujo, y dibuja mucho él mismo, ilustrando, por ejemplo, algunas ediciones de bibliófilo con el pseudónimo de «Octavio de Romeu». Otro pseudónimo, «Xenius», le había servido para firmar los primeros años del «Glosario». Gusta, igualmente, de los escritos aforísticos, de los emblemas, de las inscripciones murales, del mar. Gusta, sobre todo, de la conversación. Su acción didáctica le ha procurado en varios países de Europa y América un cierto número de discípulos. Pero él repite que no busca discípulos, sino interlocutores. Y que, «para procurarse éstos, es capaz cualquier día de abrir una recluta más voluntaria que la del servicio militar en Inglaterra».

Resaltemos entre otras riquezas de aspectos, el que impone a nuestro respeto su reciente actuación como Jefe nacional de Bellas Artes. Un acierto más entre tantos otros, que fortifica nuestra fe en el éxito del combate emprendido para la consolidación de la España nueva, ha sido el nombramiento de don Eugenio d'Ors para la Jefatura Nacional de Bellas Artes. Conozco por reiteradas experiencias las dificultades de tanto cargo, y hoy veo esas dificultades acrecidas por el ensañamiento singular que el arte patrio ha merecido de las hordas iconoclastas, circunstancia ésta que es preciso añadir a las que en otros días pudieran haber sido suficientes convicciones de dinamismo, iniciativa y difusión, que es difícil encontrar reunidas, pero que en el espíritu polivalente de d'Ors concurren, por fortuna.

Entre los urgentes deberes que la realidad impone en el actual momento hay uno, pragmático y militante, que es de urgencia acometer y acelerar: la recuperación de las obras de arte de las que el latrocinio soviético nos ha circunstancialmente despojado. Muchas de ellas, acaso las principales, por ser las que en el mercado mundial logran por su mérito y su rareza mayor estimación, están fuera de España, y su reconquista exige un conocimiento cabal del medio y ambiente adonde las llevó su adverso destino, y del personal cerca del que las gestiones reivindicativas deben ser planteadas.

En la literatura, el autor de tantas bellas obras es escritor preclaro, al que hace tiempo otorgó la Academia Española el sillón de que se ha posesionado recientemente. Escritor de léxico copioso y selecto y de estilo adecuado, conciso y vehemente. Su obra, que, en contacto casi diario con la prensa periódica, no se contaminó de sus tolerancias, en más de una ocasión poco escrupulosas, no se rinde nunca al prurito de imprecisa ampulosidad oratoria y sabe escoger siempre, en la gradaciones de la sinonimia, la expresión más concreta y atinente. Dice mucho; pero lo dice con pocas palabras. Lo que dice es interesante y bello, y la belleza como la espada de los valientes, es siempre más hermosa cuando está desnuda; la brevedad es su supremo atractivo. Recordemos la máxima clásica: «La miel no se come a puñados, sino con la punta del dedo.» Claro está que, como advertía el viejo Horacio, lo breve confina con lo arduo; pero es este peligro que asedia a cuantos no consagran a lo inane y banal un excesivo culto. Bien lo dice la locución vulgar: «Los arroyos son claros, porque no son profundos.» La misma Naturaleza guarda siempre escondido lo más rico y selecto: así el oro en la mina y la perla en el fondo del mar. Es prosa limpia y amena con propósito casi siempre trascendental y normativo, pero que a veces desembocan en la donosura y en el gracejo. Puede siempre encontrarse en ella la definición y deducirse la consecuencia, pero no buscar en sus renglones el vaticinio; no es, en suma, como aquellos hexámetros de Lucrecio, en cuyas cadencias creía ya escuchar Tassara el galope de los caballos góticos.

Eugenio d'Ors, cuya prosa brilla siempre en alto sentido prosódico, es poeta también. Pide, alguna vez y con acierto —a la métrica— su auxilio para fijar en la memoria algún concepto básico. Gran ayuda la concedida siempre al recuerdo por el verso que en la forma bella y en el encanto métrico encuentran estructura más perdurable y adecuada para el precepto. El verso fué el molde y expresión de las leyes primitivas; por eso *ley* y *lira* tiene en su origen una raíz igual.

A nosotros incumbe en medio de tan portentosa multiplicidad tomar en consideración especialmente la obra del filósofo en estética y crítica de arte. La estética, que es aún una ciencia nueva, era una ciencia novísima en los días en que comenzó d'Ors sus estudios filosóficos; si algunos supuestos de Baumgarten habían rectificado alentándolos las máximas de la vieja caleología «ciencia de lo bello», el surco fecundo que lo enlaza con las últimas adquisiciones no se había abierto aún y no había, por tanto, podido acoger las semillas del pensamiento y el sentimiento colectivo. En los artículos interesantísimos del «Almanaque del Arte», publicado en París en 1837, se contiene los fines y método para integrar el verdadero sis-

tema del conocimiento estético. Yo creo que completando aquellas observaciones con las muchas análogas esparcidas en sus obras y en sus conferencias podía formarse el compendio más luminoso y original y la aportación más valiosa para la ciencia de los estilos y de la forma. D'Ors, a pesar de ser un clásico como corresponde a las exigencias de su formación, es un ardiente enamorado de lo barroco cuya opulencia y frondosidad tanto se armonizan con el vigor de su temperamento latino. Le seduce el atrevimiento y desenfado con que en sus arranques ornamentales bordea y a veces excede los preceptos de las leyes de la gravitación y el amor a lo anecdótico y narrativo que hace surgir con vida propia e independiente todos los detalles, asemejándolos a esas arrolladoras neoplasias que, como el carcinoma y el sarcoma, se extienden con crecimiento espléndido, aunque morbosos, comprometiendo y a veces sacrificando la vida del organismo de que surgieron.

Al lado de la obra del estético debemos tomar en cuenta la del crítico de arte. A pesar de sus protestas en sentido contrario, obra de alta crítica es la suya, y su origen y norma filosóficos nada quitan a la posibilidad de aplicarla históricamente a cada caso concreto. No hay, por consiguiente, que esperar al futuro (y éste es un punto de disentimiento con la disertación que acabamos de oír) para dar a la crítica de arte por tan perfecta y bien conformada como aquella «Bien Plantada» que, en una hora moceril de amor y poesía, el filósofo cantó. Aun suponiendo que la crítica en cuestión no existiera en el pasado y que un Taine o un Fromentin fuesen merecedores de esta especie de descalificación, cuyo fundamento teórico reconocemos (pero a cuyo sentido peyorativo rehusamos asociarnos) hay que reconocer que la obra ingente de nuestro nuevo compañero, tanto por sus bases como por su desarrollo y resultado, entra de lleno en aquella consideración de excelencia que revela el juicio de León Daudet y, a la vez, en el de especificación que le concede la opinión general.

Cierto que dicha obra deriva de fundamentos filosóficos. Pero, ¿no derivan de fundamentos filosóficos también incluso un tratado o manual de Física, incluso la más utilitaria de las invenciones técnicas, las cuales necesitan y postulan ciertos principios sobre el espacio, por ejemplo, sobre la materia o sobre la energía? Nuestro mismo autor se ha complacido en repetir una palabra significativa de Bernardo Palissy, el gran alfarero y ceramista, que pasa igualmente por inventor o el precursor de la ciencia geológica. Asegura Palissy que «si la agricultura es conducida sin filosofía, ello equivale a cotidianamente violar la tierra y todas las substancias que ella contiene». Lo particular del caso será aquí (por ventura) el hecho de que el mismo que saca las consecuencias haya proporcionado las bases.

La base y origen de la crítica de arte del autor está en su personal concepción del mundo, en una filosofía idealista, dentro de la cual, siguiendo la tradición del idealismo de Platón y de San Agustín (tradición que justamente en la Edad Media recibió el nombre de «realismo», en oposición a aquel «nominalismo» de Duns Scotto y otros pensadores precedentes del kantismo y del relativismo modernos), lejos de creer que la única realidad la constituyen los fenómenos y que los «númenos» o esencias sean meros nombres, atribuye a estas esencias un valor de objetividad y cree en el independiente vivir de los universales. Estos universales, para Eugenio d'Ors, toman, cuando se trata del espíritu individual, aspecto y personalidad de verdaderos ángeles; capítulo, éste, curioso y recatado de una creencia personal y sobre el cual nos debe todavía un libro, que acaso contenga el riesgo de que el crítico de arte pase a ser considerado como teólogo.

Cuando no se trata, no del espíritu individual, sino del colectivo, estos universales del idealismo reciben en la ciencia de la cultura, tal como Eugenio d'Ors la ha profesado en Ginebra o en París, el nombre de «eones», es decir, de constantes históricas, cuya eternidad y generalidad se insertan en el continuado fluir y la eterna imprevisibilidad de los acontecimientos.

El postulado de que cada una de estas constantes ha de traducirse en un repertorio particular de dominantes formales constituye la base del capítulo de la ciencia de la cultura de Eugenio d'Ors, que se denomina «Morfología de la Cultura» en un sentido algo diferente al que diera a ese título Frobenius a quien luego se rinde homenaje necrológico en esta misma sesión del Instituto. Desde luego, distingue la concepción de Eugenio d'Ors de la de León Frobenius el hecho de que así como esta última se da con preferencia al estudio de los productos rudimentarios de la cultura, ocupando casi todo el asunto la parte de ésta, que ya linda con la Etnografía y el Folklore y el conocimiento de los pueblos primitivos, en las teorías de nuestro nuevo compañero, al revés, lo que ocupa el primer plano es la comparación entre productos avanzadísimos y hasta geniales de la civilización humana. Nuestro autor ha descubierto el vínculo recíproco que une las formas arquitectónicas, que son, de una parte, los campanarios, torres, castillos, etc., con los regímenes políticos, como la monarquía por un lado y por otro el feudalismo, el particularismo y, en general, las soberanías republicanas o plurales. También ha puesto en relación el llamado «orden gigante» de la arquitectura paladiana con la sistemática de la Naturaleza, según Linneo, y su característica inclusión de los órdenes pequeños dentro de los grandes; quiere decir de las especies en los géneros, de éstos en las clases y de las clases, en los varios órdenes de la Zoología o de la Botánica. Hace un momento, acabamos de emplear la palabra comparación, y ésta es

impropia, pues, dentro de la concepción resumida, lo que se postula es la existencia objetiva de un elemento general, común a todas y cada una de las variedades fenoménicas que lo revelan o traducen. Nuestro autor ha protestado muchas veces de la interpretación, según la cual sus relaciones entre mundos aparentemente lejanos de la producción espiritual tendrían el carácter de símil o metáfora. Según él, en la misma poesía las metáforas tienen un carácter bastardo, pues el poeta verdadero lo que hace es cantar la presencia de las cosas, no sus relaciones, y si mienta corales en ocasión de labios o cielos en ocasión de ojos, no es trazando un puente ideológico entre dos realidades distintas, sino fundiendo en una sola entrambas. Así también, en la creación espiritual, los hechos, sin dejar de serlo, contienen en sí mismos una carga de sentido simbólico, y si Goethe ha declarado que «cuanto acontece es símbolo», y si pudo escribir a Carlota von Stein «ya sabes cuán simbólica es mi existencia», Eugenio d'Ors, por su parte, declara que toda palabra tiene a la vez un contenido lógico al cual llama «significado» y una carga o nimbo cósmico al cual da el nombre de «sentido». El significado de un nombre, el diccionario enciclopédico lo puede dar; la visión de su sentido cada día siguen dándola los filósofos, los poetas y el pueblo, en su doble función perenne y cotidiana, de filosofía y de poesía.

Entendida así, la morfología de la cultura da al campo en que puede moverse con autoridad una crítica artística. Y, en realidad, la pintura impresionista, por ejemplo, sólo cabe entenderla en su sentido cuando se penetra en el ámbito común en que esta escuela pictórica se encuentra con la música o, según nuestro mismo autor ha mostrado, con las tendencias políticas liberales o con las sentencias por equidad, y no, según ley estricta, como las que un día hicieron famoso el nombre del llamado presidente Magnaut.

Otra fuente de renovación para la crítica de arte es la tectónica o geometría sensible, estudio concreto de las formas y su distribución en el interior de la misma obra de arte, y no valiéndose de lecciones estrínsecas a ella. Sería difícil encontrar en otro escritor un análisis más apretado que el cumplido dentro de esta tendencia por Eugenio d'Ors en el estudio de la disposición cromática, cuyo secreto constituye el de la patria de Rembrandt y el de su famoso claro-oscuro. Nuestro crítico, tras de declarar que la fórmula «claro-oscuro» dada sin más explicación, «no significa en realidad nada, y que de lo que se trata es de saber cómo se combinan en una obra concreta los factores de sombra y de luz», ciñe el estudio de la manera de Rembrandt y encuentra que dicha combinación se realiza en el pintor holandés según tres tipos fundamentales: en *andrajo*, el *fango* y la

emulsión. En el primero, el elemento opaco cuelga suelto y sin obediencia a una gravedad conjunta en el campo del elemento luminoso; en el segundo, el elemento luminoso y el opaco forman un conjunto fundido; en el tercero, o sea la *emulsión*, uno de los dos elementos está corpuscularmente suspendido en el otro. El observador de los cuadros de Rembrandt en cualquier museo aprecia inmediatamente en presencia de cada una de las obras lo veraz y completo de dicho análisis, y bastaría, así lo creemos, la página del libro orsiano «Las Ideas y las Formas» (que en su versión francesa se titula «*Coupole et Monarchie*») para demostrar la fecundidad de un método que da nuevas normas a la crítica de arte.

Esta obra marca, por decirlo así, el tránsito entre las concepciones filosóficas del autor y sus adquisiciones críticas. Ya dentro de éstas plenamente, pero todavía, gracias a una sistematización feliz, conservando cierto carácter de breviario de estética general, se presenta otro libro, «Tres horas en el Museo del Prado», que, a pesar de su brevedad o por su brevedad misma, constituye una quintaesencia de la historia del arte de que es trasunto nuestra gloriosa pinacoteca.

Se contiene, sobre todo, en el mismo el enunciado de la distinción entre los *valores espaciales* y los *valores expresivos* en la obra de arte, distribuyendo toda la producción universal según el predominio de los unos o de los otros. Dominan en el clacismo los primeros, mientras que el extremo barroco viene a señalar la apoteosis de la expresividad. También este breviario nos inicia en la llamada por él «Ley de gravitación de las artes», según la cual forman éstas una escala donde un extremo es ocupado por la música, inserta en el flúido del tiempo, mientras que en el otro se sitúa la arquitectura, fija en el reposo del espacio. Según las épocas y las corrientes estéticas, el conjunto de las artes todas gravita hacia uno u otro de estos extremos. Así vemos en ocasiones a la arquitectura volverse escultórica, mientras la escultura tiende al pictorismo y la pintura, a su vez, a lo musical. El impresionismo ha significado un momento así. En cambio, cuando las restauraciones clásicas se presentan, como en el Renacimiento o en la época del Imperio napoleónico o acaso en estos mismos días, la gravitación se produce en sentido contrario, pasando la misma a adquirir un carácter gráfico, la pintura a volverse escultórica y la escultura arquitectónica. La última crisis universal de las artes se explica por un cambio de estas disposiciones del proceso y el sentido de esta misma crisis es el que recogido Eugenio d'Ors en otra serie de obras sobre artistas de vanguardia, serie iniciada por el estudio sobre el pintor Cezanne, luego en otra sobre Pablo Picasso y terminada en una tercera sobre Denis Seurat. El total de la pintura contemporánea aparece en ellas distribuido por el autor en lo que

llama sus «*cuatro tiempos*»: el Carnaval impresionista; la gran penitencia de la Cuaresma cubista, hecha toda de ascetismos y abstracción; la recaída en un Antruejo o «*Mi-Carême*», formada por el titulado arte «*fauve*», y, por fin, como un tiempo de Pascua la restauración de los valores clásicos, sobre todo en la pintura italiana de nuestros días, de la cual el autor ha estudiado en sendos volúmenes las figuras de Carlo Carra, de Mario Tozzi y de Giorgio de Chirico.

Dentro de estas síntesis, que se detallan, sin embargo, en minucioso análisis, no es de extrañar que desaparezca toda separación en compartimientos estancos entre el arte antiguo y el arte moderno. Eugenio d'Ors, que se ha levantado muchas veces contra la clasificación de la pintura y del arte en general en «escuelas» nacionales o locales, y que ha llegado a contestar a una encuesta sobre los caracteres de la escuela francesa radical y brutalmente: «*Mais, il n'y a plus d'école française que d'école espagnole, voyons!*», no podía tampoco admitir que la pintura del XVIII, por ejemplo, fuese más barroca que la escultura alejandrina o que la decoración *modern-style*. Dos temas principales, españoles los dos en apariencia, pero exponentes en realidad de corrientes universales, han excitado su atención y se han visto por él tratados en varios estudios. Uno, la escultura policroma en la imaginería española, cuyos orígenes en la plástica patética de Borgoña, ve manifestados en figuras de artistas como Juan de Juni y persistir, a través de los grupos castellanos, andaluces y levantinos, hasta desvanecerse y perderse en la inanidad, cuando, a fines del XVIII, escultores secundarios, como el gracioso Amadeo, se dieron a la imaginería de los nacimientos o belenes, que son verdaderos paisajes plásticos. Otro punto se refiere a la figura de nuestro Goya, generalmente considerado como artista castizo y en el cual ve predominar Eugenio d'Ors la corriente barroca universal. Un volumen de tres estudios sobre «El arte de Goya» acompaña en la producción orsiana a otro sobre la vida del artista, formando parte este último de una trilogía biográfica con el carácter épico que revela su título general «Epos de los destinos» y en que, sin respeto por el orden cronológico, se trata sucesivamente de Goya, de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, y del que su evocador considera como un Fausto español, es decir, el licenciado Torralba, protagonista de la obra «Eugenio y su demonio». Los tres arquetipos sucesivos de la personalidad humana: el hombre satánico, todo instinto; el hombre político, que realiza su personalidad en la colectividad (por lo cual la biografía de los Reyes Católicos es más bien, como dice el autor, «un racimo de biografías», las del gran capitán, de Cisneros, de Colón), y, por fin, del hombre angélico, asistido, como Torralba por su Zaquiel, por una vocación misteriosa que le lleva a la grandeza y a la servidumbre de la intelectualidad pura.

Siempre generoso en materia de rendir justicia en la intervención u originalidad de los demás, Eugenio d'Ors ha tenido empeño en subrayar la coincidencia de sus métodos en un punto determinado con los que aplicado episódicamente un crítico sueco, Lambertin, al análisis del arte minúsculo del grabador Callot. El estudio de Lambertin titulado «Jacques Callot o el Microcosmos», sólo ha sido conocido muy recientemente fuera de su patria, y pone en relación la virtuosidad minúscula del artista con la invención contemporánea del microscopio y el descubrimiento del cálculo infinitesimal. Pero lo que en el crítico sueco tiene sólo el aire de una curiosidad histórica relativa a un solo punto, corresponde, en Eugenio d'Ors, a un pensamiento anterior y sistemático, aplicado también por él a la consideración del gusto barroco por el microcosmos, cuando, al comentar la Exposición de Arte Persa en Londres, celebrada en 1931, recuerda cómo la medida del hombre es el signo de lo clásico, tanto si se trata de construir templos (que en la arquitectura griega tienen dimensiones de casas privadas) como de escribir la historia (cuya evocación, en Tucídides por ejemplo, no remonta más atrás de tres generaciones). El barroquismo, al contrario, se va siempre a los dos extremos, al de lo colosal o al de minúsculo, y pone igual delectación morosa en los dos. Con razón advierte en este punto el creador de la escuela española en la Ciencia de la Cultura, que el momento histórico del microscopio y del cálculo infinitesimal fué también el de los grandes progresos de la Astronomía y que la pintura de Rubéns es contemporánea del grabado de Callot y de las composiciones a la lupa de toda una escuela de artistas flamencos.

Aquella generosidad se ha revelado también a lo largo de la vida de nuestro ilustre cofrade en empresas que sobrepasando los límites de la pura producción bibliográfica constituyen otros tantos capítulos de acción en un existir que (como decía en coyuntura análoga a la presente José María Pemán, refiriéndose igualmente a Eugenio d'Ors) constituyen una gigantesca *heliomaquia*, una valiente lucha por la luz. Muy joven, puso aquél ya a contribución los estudios de Leonardo de Vinci sobre osteología para empezar (formando una especie de seminario de estudios), los análisis concretos de la forma. En el terreno artístico se le debió, además, la instauración, en Barcelona, de una «Escuela de Bellos Oficios», revelando una preocupación constante por el artesanado; el cuidado por el mantenimiento de la tradición del grabado en madera, uniendo la escuela de los últimos practicones del oficio con las rebuscas de un grupo de jóvenes; la publicación del «Almanaque de los Nuevecentistas», primera edición con orientaciones de bibliofilia moderna que se haya publicado en España; la formación, con una compañía selecta de amigos del libro de arte, en Ma-

drid, París y Buenos Aires, de la famosa sociedad A. L. A.; las lecciones sobre Goya y sobre la escultura española, en Ginebra y en la escuela del Louvre, de París; la iniciativa de un Salón de Arte Mural, abierto en París y bajo su presidencia en 1935, así como la de un *Corpus* de epigrafía lapidaria moderna, con el gran álbum «*Via Appia*». Fundador de la revista «*L'Amour de l'Art*» hace ya algunos años, forma parte del Comité organizador de la sección de «Arte vivo» en la última exposición de París. Y tras del principio de las series del «*Almanach des Arts*» llegamos ya a la proliferación armoniosa de esfuerzos, cuando, director de Bellas Artes en España, nacen de su mente y de su energía creadora el Pabellón Español de la *Biennale* de Venecia, el Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio artístico nacional, la ordenación de teatros y conciertos, las normas de la Comisión de Estilo, la Exposición de Arte Sacro...

Hombre de gobierno que dobla a un escritor insuperable, Eugenio d'Ors es un trabajador que no siente en su trabajo ni el agotamiento ni el hastío. Su concurso será inestimable para la Academia, que se felicita viendo a su lado y llamando de los suyos a este filósofo-artista, a la vez contemplativo y militante; entendimiento, en suma, estremecido desde sus primeros años por el afán nunca logrado, pero siempre fecundo, de saltar más allá de su propia sombra.

